



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

27 | 1999
Varia

Le Neveu de Rameau, *musique et structure*

Walter E. Rex



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/951>

DOI : 10.4000/rde.951

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 1999

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Walter E. Rex, « Le Neveu de Rameau, *musique et structure* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 27 | 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/951> ; DOI : 10.4000/rde.951

Propriété intellectuelle

Walter E. REX

Le Neveu de Rameau : Musique et structure

I

Un des secrets les mieux gardés de la critique diderotienne est l'étendue presque scandaleuse des désaccords entre érudits touchant à pratiquement chaque aspect du texte du *Neveu de Rameau*. À l'exception de quelques concessions élémentaires, comme, par exemple, le fait que Diderot est bien l'auteur du dialogue et qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre, partout ailleurs on ne trouve que sujets de discussions, et qui durent, dans certains cas, depuis bien des années — on a eu le temps de devenir intransigeant. En comparaison, même les difficultés d'un texte aussi problématique que *Candide* peuvent sembler faciles : à force de rechercher les documents, les spécialistes de Voltaire ont réussi à éclaircir certains de ses mystères, et du moins sont-ils d'accord sur les faits élémentaires concernant sa composition, sa publication, sa structure, etc. Même les débats éternels sur le sens de l'œuvre et les ambiguïtés insondables de sa fin sont devenus si familiers au cours des ans que, de nos jours, ils nous semblent moins ésotériques.

En revanche, rien n'a bougé dans le cas du sublime dialogue de Diderot : tous les problèmes restent intacts, vierges, sans résolution, et ce, malgré les efforts d'une multitude de spécialistes. Non seulement la fin problématique est un célèbre sujet de débat, mais il n'existe aucun accord sur la philosophie morale que l'auteur est censé y avancer, ou sur ce qu'il a voulu que l'ouvrage « signifie »¹ ou sur les antécédents littéraires (anciens

1. Les principaux points de désaccord parmi trois des plus célèbres critiques, Jean Fabre, Roger Laufer et Roland Desné ont été analysés de façon particulièrement utile dans l'ouvrage *Entretiens sur « Le Neveu de Rameau »*, édité par Michèle Duchet et Michel Launay (Nizet, 1967), pp. 8-13. Une dizaine d'opinions différentes sont décrites de manière plus brève dans H.R. Jauss, « *Le Neveu de Rameau* : Dialogique et dialectique (ou : Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot) », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 89, 1984, pp. 145-181.

et modernes) qui l'informent². Même l'identité présumée des deux personnages principaux de l'ouvrage est contestée³ : Lui n'est-il qu'une ombre de Moi, comme les uns l'affirment ? ou a-t-il une forte présence objective et historique⁴, comme le veulent les autres, même s'ils ne sont pas d'accord pour déclarer cette présence intermittente⁵ ou constante⁶. Enfin, malgré d'innombrables efforts pour la découvrir, aucune documentation fiable ne permet d'établir avec certitude la date de la composition de ce dialogue⁷, ni, ajouterai-je, ne révèle les raisons pour lesquelles Diderot l'écrivit⁸.

Mais, de tous les problèmes soulevés par *Le Neveu de Rameau*, aucun n'a provoqué de plus aigres discussions que la question de sa structure — comme on pouvait s'y attendre, d'ailleurs : si l'interprétation des différentes parties a été si souvent mise en question, comment pourrait-on espérer se mettre d'accord sur l'articulation du tout ? Il est entendu aussi que le caractère même du dialogue, si agressivement irrégulier, fantaisiste,

2. Voir l'abondante bibliographie des « Sources littéraires » dans l'édition critique du texte par Jean Fabre (Genève, 1963), pp. 303-308. C'est au texte de cette édition que renvoient les numéros de pages cités dans mon texte.

3. Ces débats remontent à fort loin. Voir *Diderot's Dialogue of Gesture and Language* : « *Le Neveu de Rameau* » de Herbert Josephs, Ohio State University Press, 1969, pp. 109-113.

4. Voir l'article de Roland Desné, « *Le Neveu de Rameau* dans l'ombre et la lumière du XVIII^e siècle », SVEC, 25, 1963, pp. 493-507.

5. Voir Walter E. Rex, *Diderot's Counterpoints : the dynamics of contrariety in his major works*, dans SVEC, 363, 1998, chapitre 9, p. 279 ; p. 282.

6. Cette interprétation, rendue célèbre par Daniel Mornet dans « La véritable signification du *Neveu de Rameau* », *Revue des deux mondes*, 40, 1927, pp. 881-908, trouve encore, avec diverses modifications, de nombreux partisans aujourd'hui. Voir, entre autres, « The identification of Lui and Moi in Diderot's *Neveu de Rameau* » de John Pappas, *Studies in Burke and his time*, 15, 1973-1974, pp. 175-187.

7. La date supposée de la prétendue « première rédaction » avancée par la plupart des commentateurs repose entièrement sur le grand nombre d'allusions, dans le texte, à des événements qui ont eu lieu vers 1760-1762. Ce qui revient à dire que la preuve est totalement indirecte. De plus, les dates correspondant à ces allusions ont été compilées par des chercheurs littéraires qui ne se sont pas vraiment rendu compte que ces statistiques pouvaient être contrebalancées par des facteurs non littéraires, notamment des facteurs musicaux. Comme l'a avancé Daniel Hertz, le ton polémique des discussions sur la musique s'inscrirait de façon plus appropriée dans les premières années de la « querelle des bouffons ». Il est parfaitement possible que la « conception originale » du dialogue ait eu lieu alors que la querelle battait son plein, au début des années 1750. Quant au reste, les variantes et indications contradictoires du texte suggèrent très fortement que ce chef-d'œuvre ne fut pas créé, comme d'autres textes de Diderot, durant une période de temps limitée, mais qu'il a évolué pendant une grande partie de la vie de l'auteur. Voir Rex, *Diderot's Counterpoints*, pp. 301-303.

8. Une fois de plus, les explications traditionnelles reposent toutes exclusivement sur des preuves indirectes, comme je l'ai montré plus en détail, Rex, *Diderot's Counterpoints*, pp. 303-305.

et délibérément imprévisible, constituait un obstacle — et non des moindres — pour quiconque voulait construire une description cohérente de sa forme.

Certes, les critiques les plus perspicaces ont souligné, malgré cette apparence de désordre, la très forte unité du dialogue. Ainsi, Jean Fabre, parmi d'autres, évoque la célèbre description de Goethe : « Quel enchaînement dans ce dialogue ! Ceux qui croiraient y voir le décousu et l'incohérence d'une conversation seraient bien trompés : il n'en a que la vivacité. Tout s'y tient, tout y est lié d'une chaîne invisible et pourtant réelle... une chaîne d'acier qu'une guirlande dérobe à nos yeux ». [éd. citée, p. xxxviii]. Comme texte parallèle, il est devenu classique de citer une lettre de Diderot sur le « décousu » des conversations, laquelle insiste sur leur unité foncière, malgré l'apparence primesautière. Diderot a recours aux équivalents de quelques-uns des termes mêmes que Goethe emploiera plus tard : « mais il seroit quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées disparates » (*Corr.* III, 172-173, octobre 1760). Ainsi, malgré quelques divergences d'opinions sur la nature des conversations, les deux grands auteurs sont bien d'accord pour affirmer leur unité essentielle, en dépit des apparences. Et ils sont en accord aussi pour laisser indécis — les déclarant en fait invisibles — les liens qui assurent la cohésion des divers éléments.

Tout comme si l'avis de Goethe sur l'invisibilité avait quelque chose de prophétique, le seul résultat de tous les efforts des érudits pour dresser le plan de l'ouvrage a été un embrouillamini de discordes : le résumé consciencieux proposé par Michel Launay⁹ n'a pratiquement rien en commun avec le célèbre plan, au caractère hegelien, de Roger Laufer¹⁰, tous deux réfutés sommairement par Jacques Chouillet dans son schéma magistral de la structure¹¹ qui, à son tour se vit délibérément passé sous silence par Henri Coulet¹², dont les idées ne ressemblent en rien au plan développé plus tard par Sylviane Albertan-Coppola¹³. Et, du même coup, il n'est pas surprenant non plus que les métaphores ou images successivement suggérées pour décrire la structure du *Neveu de Rameau* forment un assortiment des plus bigarrés. En effet, on a accepté n'importe quelle image, tant que celle-ci évoquait une structure qui n'est pas trop strictement

9. Michèle Duchet et Michel Launay, éditeurs, *Entretiens sur « Le Neveu de Rameau »*, pp. 14-22. Abrégé en Duchet et Launay, *Entretiens*, dans les références ultérieures.

10. Duchet et Launay, *Entretiens*, pp. 22-23.

11. *Formation des idées esthétiques de Diderot*, Colin, 1973, p. 526 ; pp. 533-536.

12. Voir l'Introduction à son édition du *Neveu de Rameau*, DPV, XII, 1989, pp. 38-40.

13. « Rira bien qui rira le dernier » dans *Autour du « Neveu de Rameau »*, édité par Anne-Marie Chouillet, Champion, 1991, pp. 17-18.

symétrique. Une liste partielle comprendrait « polype »¹⁴, « jeu d'échecs »¹⁵, « symphonie »¹⁶, « arabesque »¹⁷, « spirale »¹⁸, « dialogue procédant comme une fugue »¹⁹, « [...] par ruptures successives »²⁰.

Peut-être est-ce le spectacle de ce désaccord général sur le problème de la structure qui a inspiré à certains érudits (suivant sans doute l'exemple de Goethe) l'idée d'invoquer la musique. Étant, d'une certaine manière, moins tangible que les autres arts, la musique pourrait représenter, du moins métaphoriquement, l'idée d'une unité qui serait ressentie sans être strictement définie. C'est, de toute apparence, la raison pour laquelle Jean Fabre a proposé la métaphore citée précédemment, « une symphonie ». De même, Jacques Chouillet suggère théoriquement et en passant un point de vue semblable :

[...] il se trouve, consciemment ou non, que l'agencement et le rapport des parties obéissent à des lois musicales, et non conceptuelles. La soudure se fait dans la région de l'instinct, en attendant que s'opère la réconciliation des esprits²¹.

Si prometteurs que de tels appels à cet art dit « instinctif » ou « symphonique » puissent d'abord sembler, à la longue ils ne résolvent pas le problème, car la notion plutôt impressionniste de musique sur laquelle ils sont basés relève du XIX^e ou du XX^e siècle, et non de l'époque de Diderot. D'autre part, vagues comme elles le sont, ces explications esquivent finalement la question qu'elles se proposaient de résoudre²².

14. Duchet et Launay, *Entretiens*, p. 230.

15. Yoichi Sumi, « Autour de l'image du jeu d'échecs chez l'auteur du *Neveu de Rameau* », dans *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des Lumières*, édité par Jacques Proust, Droz, 1972, pp. 341-363.

16. Ce terme, apparemment utilisé dans son acception moderne, est tiré de l'« Introduction » à l'édition critique de Jean Fabre, p. xci.

17. Sylviane Albertan-Coppola, *op. cit.*, p. 18.

18. Voir la contribution — sans titre — de Jean Sgard dans Duchet et Launay, *Entretiens*, p. 252.

19. Roger Lewinter, *Diderot ou les mots de l'absence*, Champ libre, 1976, p. 181.

20. Jacques Chouillet, *Formation*, p. 526.

21. Jacques Chouillet, *Formation*, p. 533.

22. Les problèmes qu'expose « Music and the structure of Diderot's *Neveu de Rameau* » de Jean-Pierre Barricelli, *Criticism*, V, 1963, pp. 95-111, sont plus sérieux, et leur analyse dépasserait le cadre de cette étude. Les difficultés principales ont à voir avec la musique qu'on dit pertinente à la structure du *Neveu de Rameau*. Un choix comme celui de la Passacaille (la Passacaille pour orgue en ut mineur de Bach étant citée, p. 105, comme exemple) — ne serait-ce qu'à cause du schéma, répété de façon identique, qui structure l'entière partie de la basse — n'a aucun équivalent structurel dans le dialogue de Diderot et ne devrait pas être proposé comme analogie. Les autres exemples musicaux se révèlent, après examen, pareillement fautifs. En d'autres termes, pour aussi plausible que soit l'hypothèse avancée par l'auteur, son argument majeur manque en définitive de substance.

Reste à mentionner les érudits (y compris un groupe de marxistes) qui expliquent l'unité de la structure du dialogue en termes d'« idées maîtresses » ou de « conflits majeurs » censés traverser le texte et relier les différentes parties ensemble²³. Ainsi Sylviane Albertan-Coppola stipule un conflit fondamental entre deux factions (p. 16) : « deux conceptions opposées de la société et de son devenir. L'une, représentée par le personnage du Philosophe, exprime d'une certaine façon la foi des Lumières dans le progrès et dans la victoire finale du vrai, du bon et du beau ; l'autre, défendue par le personnage du Neveu, familier du clan des anti-philosophes, préconise, malgré ses paradoxes, de "laisser aller le monde à sa fantaisie" ».

Certes, les suggestions de S. Albertan-Coppola sont séduisantes à plusieurs égards car, à diverses occasions, le personnage de Moi tente en effet d'appuyer les valeurs sagement humaines décrites dans la citation, contre le laisser-aller du Neveu. Cependant, comme elle finit par le reconnaître, de nombreux bouleversements auront lieu au cours du dialogue, revirements majeurs faisant que l'opposition idéologique qu'elle propose n'est plus recevable. Suivant le mouvement du dialogue, divers contextes exigeront des métaphores moins partisans, telles celles du jeu d'échecs, ou, à la suite de Jean Starobinski, du mécanisme du chiasme. Mais, peut-être, le défaut principal de cette théorie est qu'elle ne parvient pas à rendre compte des parties musicales de l'œuvre : la soi-disant notion inclusive de la foi de Diderot en « la victoire finale du vrai, du bon et du beau » non seulement exclut toutes les problématiques de la grande pantomime d'opéra vers la fin de l'ouvrage (certes pas une « victoire finale » sur quoi que ce soit), elle n'arrive pas même à justifier de manière satisfaisante les petites pantomimes du début.

La discussion qui suit empruntera un chemin différent. Bien que l'unité structurelle de ce dialogue reste le problème principal que j'essaierai d'éclaircir, voire de résoudre, ma stratégie laissera de côté les chaînons invisibles de Goethe, les appels érudits à l'instinct et toutes les idéologies des Lumières.

Le point de départ sera une question que Sylviane Albertan-Coppola, ainsi, d'ailleurs, que la plupart des spécialistes de Diderot dont la formation est littéraire ou philosophique, n'ont même jamais songé à poser.

23. Une des tentatives les plus convaincantes pour utiliser les « idées maîtresses » est celle de la communication — sans titre — de Norman Rudich dans *Entretiens sur « Le Neveu de Rameau »*, pp. 258-262.

II

Quelle est la fonction de la musique dans *Le Neveu de Rameau* ? Avant de répondre directement à la question, il faudrait disposer du côté négatif du problème en déclarant ce que la musique n'est pas : car, contrairement à l'opinion d'un grand nombre d'érudits, la musique n'est pas l'agent qui confère l'unité à la diversité générale du dialogue²⁴. Elle ne peut l'être, ne serait-ce que parce que la musique n'y a qu'une présence intermittente. Durant plusieurs longs moments, la musique disparaît entièrement de la discussion et l'on ne pourrait pas même la dire présente, en quelque sorte, par implication ou d'une manière sous entendue. Ainsi, l'unité, quelle qu'elle soit, à laquelle parvient *Le Neveu de Rameau* devra provenir d'une autre source.

Il va sans dire, pourtant, que même si la musique n'est finalement pas la clef secrète de l'unité de l'ouvrage, cet art a néanmoins une importance exceptionnelle, inattendue, dans le dialogue, et que la puissante présence des pantomimes et discussions musicales reflète l'originalité de la conception de Diderot. Et en effet, il est évident que, si l'on excepte les pièces de théâtre, aucun autre ouvrage de fiction de l'âge des Lumières ne réserve une place aussi grande à la musique, pas même ceux de son ex-ami, le compositeur Jean-Jacques Rousseau.

Suivant le fil de ces idées, il serait peut-être tentant de s'imaginer que ce dialogue mélangé, où la musique joue un rôle si exceptionnel, anticipe, de manière prophétique, l'avenir, comme s'il annonçait les œuvres littéraires des romantiques et des symbolistes tels que E.T.A. Hoffmann, Gautier, Balzac, Baudelaire et (plus tard) Proust, où la musique deviendrait le symbole de choix pour exprimer tout ce qui est ineffable ou inexprimable en amour, poésie, souvenir et art. Ainsi, par exemple, chez Baudelaire :

La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile [...]

Ou la fin de l'exquis poème de Mallarmé sur la sainte patronne de la musique, sainte Cécile :

Musicienne du silence.

Ne pourrait-on pas y trouver une allusion, si ténue soit-elle, à une esthétique semblable dans les fameuses images couronnant la grande pantomime musicale du Neveu (p. 85) :

24. À savoir, la musique comme sujet de discussion et/ou medium de représentation. Pour des raisons que l'on va bientôt voir, je ne suis pas d'accord avec l'opinion de Norman Rudich (article cité), qui voit en la musique l'un des deux thèmes unificateurs du dialogue.

[...] c'étoit la nuit, avec ses ténèbres ; c'étoit l'ombre et le silence ; car le silence même se peint par des sons.

Et dans la citation ultérieure, habilement changée par l'auteur pour son effet littéraire :

*Pâles flambeaux, nuit plus affreuse que les ténèbres...*²⁵

Et cependant, pour aussi intrigantes que puissent paraître ces ressemblances, elles reposent — dans la mesure où l'on peut formuler des jugements objectifs sur de tels sujets — sur une illusion d'optique, ne serait-ce que parce que les images dans les citations de Diderot font allusion à des effets de mise en scène, et de musique, reconnaissables, exactement le genre de « peinture » sonore et visuelle que l'on pouvait entendre et voir à l'Opéra de Paris²⁶. Les « Pâles flambeaux » de *Castor et Pollux* étaient non seulement les paroles d'un air célèbre que le Neveu était censé chanter, mais désignaient aussi, comme Daniel Heartz l'a avancé, un élément scénique visible : les paroles et la musique renvoyaient au décor. Et même si l'intensité des images créées et juxtaposées par Diderot semble s'étendre au-delà du sens littéral du texte, suggérant des décors d'opéras à venir²⁷ ou, poussant encore davantage les limites, tendent vers une sorte de surréalisme poétique, on peut néanmoins être très certain qu'elles ne furent pas conçues comme indices d'un art poétique, du moins pas dans le sens où le furent les citations de Baudelaire et de Mallarmé.

Si poétique qu'elle fût, l'esthétique de Diderot, issue de l'Âge de la raison, avait aussi une référence culturelle étrangère à celle de l'époque du symbolisme. Dans toute cette partie du texte du *Neveu de Rameau*, à l'exception d'un seul morceau de musique d'église²⁸, les sons que l'on entend et le spectacle que l'on imagine proviennent tous du spectacle de l'opéra ; ainsi ils comportent, bien entendu, un fort élément d'artificialité. D'autre part, il faut reconnaître que la présence de la musique dans cette œuvre s'explique moins parce qu'elle est une entité en soi que parce qu'elle participe d'une catégorie plus grande.

25. Jean-Christophe Rebejkow discute ces extraits du *Neveu de Rameau* du point de vue de leurs implications musicales romantiques et de leurs rapports bien connus avec les écrits musicaux de Rousseau dans « Nouvelles recherches sur la musique dans *Le Neveu de Rameau* », RDE, 20, 1996, p. 62, n. 17.

26. Voir Walter E. Rex, *The Attraction of the Contrary : Essays on the literature of the French Enlightenment*, Cambridge University Press, 1987, pp. 117-123.

27. Cette possibilité a été suggérée par Daniel Heartz dans « Diderot et le théâtre lyrique », *Revue de musicologie*, 54, 1978, p. 240.

28. Le morceau est analysé en détail dans « “Ce beau récitatif obligé” : *Le Neveu de Rameau* et Jommelli » de Marita P. McClymonds et Walter E. Rex, *Diderot Studies*, 22, 1986, pp. 63-77.

Pour en revenir à la question de départ, « Quelle est la fonction de la musique dans *Le Neveu de Rameau* ? », la réponse brève est que, suivant les catégories philosophiques du XVIII^e siècle, la musique figurait parmi les « arts d'imitation »²⁹ et que sa « fonction » première dans le dialogue était de présenter la musique avant tout comme un « art d'imitation » — notion qui ne surprendra guère les musicologues, ni d'ailleurs nombre de littéraires, qui le savent depuis fort longtemps³⁰. Et pourtant, dans ce dialogue, cette vérité si familière se trouve liée aussi à un corollaire bien plus important, mais qui semble avoir complètement échappé aux commentateurs : l'imitation est le sujet même de cet ouvrage ; l'imitation est le thème que ce dialogue met en scène, tout comme le *Bajazet* de Racine ou l'*Othello* de Shakespeare mettent en scène le thème de la jalousie, ou comme le thème du *Roi Lear* est celui de l'abdication.

Ainsi, après avoir relevé tant que l'on voudra l'importance des discussions de la musique et des pantomimes musicales qui marquent le cours du dialogue, à mon sens, il faut rendre hommage à tout cela en reconnaissant que la musique est bien moins importante en elle-même qu'en ce qu'elle participe d'une catégorie bien plus importante qu'elle et qui inspire non seulement les discussions et pantomimes musicales, mais l'ouvrage tout entier : l'imitation.

En fait, aucun auteur avant Laclos n'a démontré comment le principe de l'imitation pénètre, non seulement les arts, mais tous les aspects de la société, comme Diderot l'a fait dans ce dialogue : faisant voir, avec un brio incomparable, exactement pourquoi tout « acte » social exige qu'il y ait un acteur, que tout geste social — actions ou paroles — implique l'imitation de quelque ambition ou désir, de quelque mouvement de l'âme³¹.

29. Sur la musique comme art d'imitation dans *Le Neveu de Rameau*, voir Rex, *Attraction of the Contrary*, chap. 7, « Le personnage de la Musique dans le frontispice de l'*Encyclopédie* de Diderot », pp. 108-124, et M.R. Miniates, « "Sonate que me veux-tu ?" : the Enigma of French musical aesthetics in the eighteenth century », *Current Musicology*, 9, 1969, pp. 122-128.

30. Voir, par exemple, dans l'édition Fabre, les notes 248-249, pp. 217-218.

31. Diderot émet l'hypothèse — concept qu'il développe avec une force et une originalité inouïes dans *Le Neveu de Rameau* — que toutes les formes d'« expression » sont fondamentalement des « imitations ». L'idée que tout langage (musical, verbal, gestuel ou pictural) imite les mouvements de l'âme est également essentielle à la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) de Diderot, où elle trouve son fondement linguistique dans les théories des *grammairiens-philosophes*. Voir Herbert Dieckmann, « Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XIII, 1961, pp. 161-162, et Rex, *Diderot's counterpoints*, p. 73. Quant au reste, cette doctrine est une hypothèse que l'on trouve fréquemment chez les auteurs d'articles de l'*Encyclopédie* et pas seulement les *grammairiens-philosophes* officiels. Ainsi, dans l'article de l'abbé Mallet, *EXPRESSION* (VI, p. 315A), l'idée selon laquelle l'« expression » est foncièrement une imitation d'une activité de l'âme se trouve sous-entendue dans la définition du début, qui sert de point de départ : « L'*expression* [...] en général est la représentation de la pensée ».

Suivant ce principe, on constate que l'imitation théâtrale exprimée en mots, musique ou gestes, est un élément constant dans le dialogue. Elle ne s'arrête jamais : depuis les rôles de *Lui* et de *Moi* jusqu'aux grandioses pantomimes musicales ; depuis l'épisode du renégat d'Avignon (acteur-dramaturge accompli, nonobstant les critiques de *Lui*) à M^{lle} Hus, l'actrice régnante chez Bertin et dont les talents sont aussi la cible des critiques acerbes du Neveu. En somme, selon la vision de Diderot, cette société entière n'est que rôles et masques, que jeu d'imitation³². Bien entendu, cette vision atteint son apogée au cours de l'avant-dernière pantomime de l'œuvre, où est révélée la cause sous-jacente de ce phénomène universel, c'est-à-dire la dépendance sociale, réalité inéluctable et sans appel, à laquelle personne ne saurait échapper, pas même le monarque.

Un des autres corollaires découlant de cette perspective est qu'à chaque fois où, au cours du dialogue, l'imitation devient un « art », l'« art d'imitation » qui en résulte apparaît dans ce schème moins comme une catégorie à part que comme une forme concentrée et perfectionnée d'une condition générale. Ainsi, l'actrice M^{lle} Hus, président, telle une déesse, le salon de M. Bertin, est l'incarnation quintessencielle et ironique des désirs creux et de la duplicité de la société dont elle est la divinité. Sa présence singulière comme actrice dans son milieu ressemble à une excroissance, un peu comme on imagine communément les perles dans les huîtres, ou comme, sous la contrainte, la prose deviendrait poésie, ou bien encore comme les mouvements ordinaires se font danse, ainsi que le Neveu aura soin de le démontrer par la suite (pp. 103-104).

Ce concept pourrait également s'appliquer à la musique, car, quels qu'en soient les liens avec leur contexte immédiat, les pantomimes musicales fonctionnent comme événements spéciaux, amusements, dont la nature et la réalisation exceptionnelles entre les mains du Neveu peuvent à nouveau suggérer une forme particulière d'excroissance, un peu comme une perle. Il faut ajouter, certes, que les perles du Neveu ne sont pas toujours authentiques, minées comme elles le sont par ses prétentions, par l'imposture inhérente à sa personnalité, aussi bien que par ses remarques ironiques et ses doutes sur lui-même. Tout est problématique dans cette œuvre, la musique autant que le reste.

(Comme l'expliquera le texte, le mot « pensée » est pris dans son sens le plus large, qui comprend non seulement les idées abstraites, mais aussi les émotions et les divers types de motifs suscitant les gestes). La partie suivante de l'article, signée Cahusac, et dont le contexte se rapporte essentiellement à l'opéra, aboutit à l'extraordinaire formule : « l'expression est l'imitation même » (*ibid.*).

32. Depuis le célèbre article de Leo Spitzer, « The Style of Diderot », *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948, pp. 135-191, certains critiques ont cité le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot comme modèle de la conception de la comédie dans *Le Neveu de Rameau*. Cf. l'analyse de Roland Mortier, « Diderot et la fonction du geste », *RDE*, 23, 1997, pp. 79-87.

Mais revenons-en à la question principale : il est peut-être clair, d'après la discussion précédente, que tout, dans ce dialogue, gravite autour de l'« imitation » et que ce thème domine l'ensemble. Et cependant, il est évident aussi que l'« imitation » n'est aucunement l'unique thème du *Neveu de Rameau*, qu'en fait elle s'accompagne de deux thèmes entrelacés qui forment avec elle un *nexus*. Ces deux thèmes ont déjà été présentés brièvement ; il s'agit de 1) la « morale » et 2) la « société » (vue comme dépendance sociale).

Voilà la première conclusion générale de cette discussion : que, malgré son étonnante diversité de formes, d'humeurs, de sujets et de personnages, cette œuvre d'art n'a que trois thèmes principaux : la « morale », la « société » et l'« imitation ». Avec l'exception d'une quinzaine lignes — que l'on précisera par la suite — le dialogue tout entier, chaque mot, geste ou chanson, est lié à ces thèmes, qui, en effet, constituent tout l'univers du discours.

Il est sans doute évident que chacun de ces thèmes peut être identifié individuellement dans le dialogue ; il est en fait facile de trouver des occurrences où l'un ou l'autre de ces thèmes occupe le devant de la scène en tant qu'événement dominant, reléguant momentanément les deux autres à l'arrière-plan. Ainsi, l'intensité dramatique de l'épisode du renégat d'Avignon confirme, de manière inoubliable, l'importance des questions morales soulevées dans l'ouvrage et aurait, à lui seul, suffi à reconnaître le thème de la « morale » si d'innombrables autres instances ne l'avaient déjà fait³³. De même, les scènes hilarantes à la ménagerie Bertin, avec l'obscène point culminant du centre, consacrent à tout jamais le thème de la « société » envisagée ironiquement comme dépendance sociale³⁴. Enfin, le spectacle de grand opéra produit par le Neveu pousse le concept d'« imitation » aussi loin qu'il est possible en termes musicaux, et peut-être même au-delà³⁵.

Il n'est point nécessaire, d'habitude, d'énoncer des vérités aussi évidentes que celles-ci. Mais, pour des raisons de priorité, il convenait, avant tout autre chose, d'établir le simple fait que ces thèmes ont des identités distinctes dans le dialogue avant d'avancer dans le second argument majeur, à savoir que, du point de vue philosophique, ces trois thèmes se recoupent tant qu'ils sont virtuellement inséparables. En fait, ne serait-ce que pour des raisons d'épistémologie, tous trois, « morale », « société » et « imitation », sont si étroitement liés qu'on peut même les concevoir comme des aspects différents d'un seul concept.

33. Voir Walter E. Rex, « Two scenes from *Le Neveu de Rameau* », *Diderot Studies*, XX, 1981, pp. 257-266.

34. *Ibid.*, pp. 245-257.

35. Voir Rex, *The Attraction of the contrary*, pp. 116-117 ; p. 122.

La « morale » est prise dans son acception philosophique la plus large, pour indiquer non seulement les vices et les vertus (encore que dans ce texte il puisse désigner exactement cela), mais aussi toutes sortes de comportements sociaux, « les mœurs », en particulier lorsque ce comportement révèle les lois ou motifs qui le sous-tendent³⁶. De toute évidence, la « morale » prise dans ce sens est partout présente dans ce texte, depuis le début du Prologue jusqu'au proverbe final. En fait, dans le contexte de ce dialogue, tout geste social devient une expression inhérente de « morale », à tel point que les deux termes « société » et « morale » sont simplement deux manières d'exprimer la même chose, la première soulignant les rapports qui constituent la société — particulièrement les rapports de dépendance —, la seconde renvoyant, de façon plus générale, aux mouvements dirigés vers l'extérieur, c'est-à-dire aux mouvements qui forment la base des échanges sociaux. Entre temps, Diderot nous fait aussi voir — particulièrement dans une société informée par la dépendance — à quel point le jeu des rôles (autrement dit l'imitation) se mêle à toutes les situations comme le troisième ingrédient essentiel.

Bref, les trois thèmes du *Neveu de Rameau* — « morale », « société » et « imitation » — vont ensemble ; ils se recoupent, co-existent et s'entremêlent ; chacun est cause et/ou effet des deux autres ; ils se définissent les uns par rapport aux autres ; ils sont des manières différentes de désigner la même chose³⁷ comme dans la Trinité, et (à l'exception de quinze lignes que l'on analysera plus loin) ils se retrouvent dans chaque syllabe de cette œuvre — aussi sûrement que, dans l'*Othello* de Shakespeare, les thèmes d'« amour », de « jalousie » et de « trahison » se mêlent et s'entrelacent, tissant, au moyen de leurs divers rapports, tout le drame du texte.

Mon troisième et dernier argument est que ce nœud indissociable de relations, ce *nexus*, constitue l'élément théorique crucial qui permet de

36. Ne serait-ce qu'à cause du matérialisme de Diderot, le concept que je propose est plus étendu que les définitions influencées par le protestantisme, données dans les articles de l'*Encyclopédie* de Jaucourt, MORALE et MORALITÉ, X, pp. 699-702. Je ne suis donc pas d'accord sur ce point avec la perspective d'Olga Penke, « L'incertitude des notions morales dans l'*Encyclopédie* et *Le Neveu de Rameau* », RDE, 21, 1996, p. 43.

37. Si l'on voulait schématiser les idées de Diderot plus strictement selon des critères philosophiques, la première catégorie serait « société » ou, du moins, les réalités économiques singées par *Lui*, pp. 103-104, qui créent la dépendance, trait fondamental de la société ; viendrait ensuite la « moralité » qui reflète constamment cette dépendance et la met en scène. L'« imitation » viendrait en troisième lieu, en tant que modalité de tout comportement social. Il est également clair, toutefois, qu'au fur et à mesure du dialogue, chaque catégorie peut devenir temporairement indépendante et dominer les deux autres, déséquilibrant ainsi la hiérarchie théorique, et aussi que Diderot se plaît à combiner, redresser et redéfinir ces rapports.

comprendre que tous les éléments disparates de l'« action » de ce dialogue forment une « unité ». En fait, ce nœud, dont les ramifications s'étendent au texte tout entier, crée ce que les historiens du théâtre nomment l'« unité d'action » ou « de thème », ce que tous les critiques importants ont pressenti de manière instinctive dans cette œuvre. Quant aux deux autres « unités » dramatiques — le temps et le lieu — il y a longtemps qu'elles sont faits établis : des générations de critiques ont reconnu que le dialogue tout entier est censé se dérouler en un seul endroit au cours d'un seul après-midi — à l'image d'une pièce de théâtre. Mais la connaissance de la troisième unité, l'unité d'action que je propose ici, complète la trinité et met finalement en évidence, à travers l'hétérogénéité du texte, l'avantage principal des pièces françaises de l'âge classique, à savoir, la concentration qui provient uniquement de la régularité. Ce nœud central est le secret qui explique comment tant d'éléments, dans leur extraordinaire variété, peuvent se combiner pour former une œuvre impeccable par sa perfection et son intensité.

En prime, il se pourrait aussi que, tandis qu'il s'élargit vers les marges, ce nœud de rapports rend possible, à la longue, ce que Goethe a nommé, selon sa célèbre expression, la « chaîne invisible » reliant les diverses disparités ensemble. Ainsi, l'unité qui se trouve au centre pourrait être l'élément facilitant les passages de frontières à la périphérie. Mais cela représente un aspect de la structure dont la complexité ne saurait être traitée de manière adéquate dans le cadre de cette discussion. Je me contenterai simplement de signaler mon désaccord avec ce qui semble implicite dans la déclaration originale de Goethe : qu'il faut d'abord chercher ces chaînons invisibles en examinant les connexions entre les différentes parties de la narration ; ce n'est que secondairement et par contrecoup que l'unité qui relie tous les éléments du *Neveu de Rameau* est une question de connexions narratives. L'unité est conceptuelle avant tout, par l'entremise des trois thèmes que j'ai énumérés.

III

De tous les auteurs français du XVIII^e siècle, aucun ne fut plus pétri de contradictions que Diderot — pas même Rousseau, pourtant notoirement paradoxal. Les contradictions constituaient parfois presque littéralement la vie des textes de Diderot, le mode fondamental selon lequel il réagissait et pensait. Ainsi, presque inévitablement, dire que, dans *Le Neveu de Rameau*, les règles des unités sont, en théorie, observées avec une perfection disciplinée qui eût fait honneur à Racine ne présente qu'un aspect des choses, le côté conceptuel. Cela ne dit rien, ou presque, sur l'expérience esthétique immédiate de la lecture du texte, qui ne pourrait être plus

foncièrement opposée à celle de Racine et qui semble même en désaccord flagrant avec presque tout ce qui se rapporte à l'idée d'« unité ». À cause de la force avec laquelle s'imposent certains passages individuels de ce dialogue et des revirements successifs de l'action, le lecteur peut en effet avoir l'impression qu'avec l'arrivée de chaque segment sur la scène, il crée son propre univers d'expériences, profondément absorbant, voire sans lois, comme si le thème ou la situation du moment avait effacé tout ce qui l'avait précédé (autre raison faisant que la concentration exceptionnelle de représentations musicales s'inscrit idéalement dans l'esthétique de l'œuvre).

En contraste avec l'esthétique du néo-classicisme, rien, au cours de ce dialogue, ne se trouve à un endroit prévisible ou n'a lieu pour des raisons escomptées. Aucun plan préconçu ne guide cette conversation ; on ne sait jamais sur quoi on va tomber. Le lecteur a l'impression d'être ballotté d'un événement inattendu à un autre³⁸, tandis que de nouveaux sujets surgissent de ça, de là dans la conversation, tels des pétards. En fait, l'humour incomparable de cette œuvre (incomparable, du moins, jusqu'à Beaumarchais) dérive de la surprise du lecteur, du sentiment que la situation le prend au dépourvu. Il en va de même pour l'intensité des moments sérieux : leur impact vient de ce qu'ils prennent le lecteur par surprise.

Suivant ce même ordre d'idées, on remarquera que *Lui* n'est pas seulement un clown ; c'est aussi un magicien qui, grâce à l'art de l'imitation, peut faire surgir ce qui lui plaît — un soliste jouant du clavecin, la foule d'invités à un grand dîner, un opéra, la société tout entière. Dans d'autres contextes, on pourrait s'étendre sur ces imitations pour leur contenu³⁹ : comme commentaires spirituels sur le style musical, ou comme satire sociale ou bien encore illustrations de la problématique de l'art conçu comme imitation. Dans le contexte de cette discussion, on soulignera simplement que ces pantomimes miraculeuses, exécutées par le Neveu et peuplant la scène de personnages qui surgissent soudainement du néant pour disparaître tout aussi mystérieusement, représentent un affranchissement des causes et effets qui, d'habitude, assujettissent les expériences à la réalité. Le monde né des tours de magie du Neveu semble flotter libre des chaînes et contraintes auxquelles les choses sont généralement soumises — autre raison faisant que les événements semblent imprévisibles : ils nous donnent l'impression qu'il n'y a pas de limites ; tout peut arriver.

38. La remarque, précédemment citée, de Jacques Chouillet selon laquelle le dialogue procède « par ruptures successives » est on ne peut plus appropriée dans ce contexte.

39. On pourrait également noter, comme Jean Fabre le fit jadis (édition citée, p. xci), à quel point cette expansion croissante en dimension comme en importance (morale aussi bien qu'esthétique) de la pantomime contribue à l'effet culminant du dialogue.

Par ailleurs, la prose de Diderot s'accorde si magistralement⁴⁰ avec cette magie que, tandis que l'auteur nous tient sous son charme, ses paroles semblent, elles aussi, devenir invisibles, et l'on observe *Lui* jouant ses divers tours presque sans se rendre compte qu'on est en train de lire. Parfaitement mimétique, la prose de Diderot communique admirablement une impression de présence : on est là, on voit et on entend. La prose fait également partie de l'affranchissement des vicissitudes et de la gravité de la réalité.

Enfin, les décors changeants des histoires et pantomimes du Neveu servent également à briser un des autres obstacles habituels de l'existence : les liens qui rattachent l'action à un lieu quelconque. Le Neveu nous transporte à volonté à un *Concert spirituel*, à des obsèques religieuses célébrées dans une église, chez Bertin, à la maison de son oncle, à Utrecht, aux Tuileries ; comme si, transformant la réalité en son propre opéra universel⁴¹, le monde tout entier obéissait au Neveu, au doigt et à l'œil, comme s'il n'y avait plus aucune restriction spatiale. Ainsi, tout ce qui est lié à l'expérience immédiate de ce texte — les passionnants moments d'intensité, l'absence de tout plan à suivre, l'effondrement magique de frontières en tous genres, l'invisibilité des mots dans le texte — crée un sentiment grisant de libération, d'affranchissement par l'expérience de la lecture.

Cependant, il est tout aussi évident qu'en dépit de ces impressions fortes, la fin du dialogue, ainsi que divers autres moments, nous ramène à la « réalité », à savoir, que l'action, à quel moment que ce soit, n'est jamais présumée avoir quitté le Café de la Régence : tout est censé avoir lieu au même endroit et le même après-midi, quoique la situation puisse sembler incroyablement bondée. En d'autres mots, la sensation esthétique de liberté extra-spatiale et extra-temporelle se trouve équilibrée par des forces qui vont dans la direction exactement opposée, confinant le temps et l'espace à un seul lieu et à l'intérieur de strictes limites temporelles.

Il en va de même pour la dernière des trois unités, celle sur laquelle focalise principalement notre discussion : l'unité d'action ou de thème. Pour aussi puissante que soit la sensation que l'on a de flotter libre de toute entrave, de tels sentiments se trouvent intellectuellement contrebalancés par un principe d'une aussi grande importance qui contient toute cette diversité tapageuse à l'intérieur d'un seul faisceau de thèmes indissociablement unis. En fait, connaissant les tendances naturelles de Diderot, on

40. Sur ces qualités, voir la discussion du mimétisme de Diderot chez Leo Spitzer, article cité, et l'analyse du style classique par Michel Foucault dans *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, 1966, pp. 78-80.

41. Voir Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, P.U.F., 1985, pp. 367-375.

peut assumer que cette unité de derrière la scène, ce filet de protection continu, était le facteur ayant rendu possible, et peut-être même, par mouvement contraire, inspiré l'apparente liberté — ou faut-il dire chaos ? — du reste.

Bref, une extrême dualité est à l'œuvre dans ce dialogue, informant sa structure entière, une opposition binaire des plus dynamiques et créatrices qui soient. C'est pourquoi le dialogue manifeste simultanément tout le tumulte et l'hilarité d'un chaos potentiel et la rigueur intellectuelle et la discipline d'une œuvre d'art accomplie, dans le sens classique. Aucune autre œuvre de fiction de Diderot n'opère de cette façon : cette contradiction dramatique entre l'irrégularité esthétique et l'unité intellectuelle rend la structure du *Neveu de Rameau*, comme, d'ailleurs, presque tout ce qui s'y trouve, unique. Cependant, le fait d'être unique, d'une manière ou d'une autre, ne caractérise-t-il pas tous les principaux ouvrages de fiction de Diderot ? Aucun ne s'inscrit dans un schéma d'ensemble ; tous sont des exceptions aux propres règles de l'auteur : la structure du *Rêve de D'Alembert* est unique, ainsi que le sont les structures de *Jacques le Fataliste*, du *Supplément au Voyage de Bougainville* et de *La Religieuse*⁴². La création de telles singularités structurelles semble avoir été essentielle au génie créateur de Diderot.

Mais si, comme je l'avance, l'entière trame du *Neveu de Rameau* est liée à ce faisceau central de trois thèmes, alors, comment expliquer les quinze lignes qui, comme nous l'avons précédemment reconnu, n'appartiennent ni au thème principal ni à aucun autre élément du dialogue ; comment expliquer cette exception à la règle ? Le passage en question, pp. 25-26, a lieu tandis que le dialogue tourne abruptement vers un passage plutôt solennel, à la Villon, au cours duquel le Neveu en vient à réfléchir, comme Villon en avait l'habitude, sur le fait que la Mort ramène chacun, grand ou humble, riche ou pauvre, exactement au même niveau : une fois morts, observe-t-il, que les gens pourrissent sous un tombeau de marbre ou bien en pleine terre, leur condition est la même (« C'est toujours pourrir »). Et il n'importe pas davantage qu'à ses obsèques le mort ait une longue file de porteurs de flambeaux et d'enfants de chœur vêtus de rouge et de bleu ou qu'il n'ait pas âme qui vive (« ou n'avoir personne »). Bien que, dans le texte, la phrase suivante soit une question, il n'y a pas de point d'interrogation dans le manuscrit autographe. La question est aussi la réponse : « qu'est ce que cela fait »⁴³.

42. Il va sans dire qu'aucune de ces œuvres ne contient les trois thèmes entrelacés qui unifient *Le Neveu de Rameau*.

43. Ainsi, le point final de la pensée du Neveu est un vide, et tandis que chez Villon une phrase telle que « Le Mort n'entend pas sonner les cloches » aurait eu des résonances morales et sociales s'inscrivant dans un schème plus vaste ; chez Diderot, il n'y a pas de

Cet arrêt brutal du rythme du texte crée un moment véritablement sublime, dans le sens que Burke donne au mot. Et il s'oppose à absolument tout le reste de la satire : partout ailleurs, le sujet de ce texte est la vie, non la mort. Le Neveu, du reste, ne s'attarde pas longtemps sur ces pensées funèbres. L'instant suivant, faisant craquer ses articulations en se dégoûdissant les doigts, ce professionnel s'embarque dans une pantomime musicale, les rythmes enjoués du texte reflétant ceux d'un allegro de Locatelli, joué sur un violon imaginaire. Ainsi, ce sombre moment disparaît aussi rapidement qu'il était apparu et, loin d'entacher ce qui l'entoure de ses couleurs funèbres, semble, par contraste, propulser l'énergie et la gaieté du reste, comme si Diderot, artiste incomparable, avait senti, de façon intuitive, que, à l'image de la lumière dont l'éclat devient plus visible quand celle-ci se détache de l'obscurité, la vie du texte ne peut être pleinement saisie que si on la voit, ne serait-ce que brièvement, en opposition avec son contraire.

Cela signifie que ces quinze lignes s'inscrivent en fait dans l'unité de l'œuvre, mais par le biais d'une modalité particulière, *ab contrario*, faisant que, d'une façon perverse, ce passage sur la mort sert en fait, par contraste, à renforcer et à intensifier la vivacité générale de l'ensemble.

C'est en fait l'hilarité et non la mort qui donne son ton à l'ensemble de cette satire. Même les pires exemples de l'injustice de l'Ancien régime, ceux qui provoquèrent l'éloquente explosion d'indignation de Jean-Jacques à la fin du Second Discours, deviennent, dans ce dialogue, comédie, grâce à l'art des représentations du Neveu. Et si le mot de Diderot est vrai, qui veut que dans mille ans les tragédies de Racine feront encore pleurer les gens, les rendant envieux de la France (p. 13), on peut parier, sans trop de risques, que les gens riront alors de l'imitation que le Neveu fait du petit abbé Gauchat flattant servilement l'évêque d'Orléans (p. 106) ou, plus encore, de l'incomparable pantomime que le Neveu fait de sa femme, racolant dans des lieux publics, toute en petits pas maniérés, balancements de hanches et battements d'éventail, offrant des charmes qu'elle espère irrésistibles à d'éventuels clients.

Le spectacle est si spirituel que l'on remarque à peine à quel point la pantomime finale résume impeccablement et subversivement les trois

conséquences morales. Les « avantages » égalitaires énoncés par le Neveu sont, en fin de compte, annulés par la nécessité de devenir un cadavre on ne peut plus mort afin de pouvoir en jouir. Dans l'ironie de ce texte, la mort est la condition humaine au sein de laquelle il n'existe ni avantages sociaux ou distinctions (partant, aucune dépendance), ni mouvement (partant, aucune moralité), ni imitation : lors de cette pause dans le texte, même l'imitation des mots défaille et s'évanouit. Ainsi que je l'ai montré ailleurs (*Diderot's Counterpoints*, p. 269), la suite du discours du Neveu se poursuivra dans le cadre d'un renversement total des valeurs, contradiction ayant pour effet de remettre en jeu les thèmes que la mort avait momentanément supprimés.

thèmes qui unifient tout dans la satire : « société », « moralité » et « imitation ». Mais en fait la prostitution jouée par le Neveu ne s'applique pas seulement à la « société » comme phénomène social commun, elle condense le grand schème révélé au cours de la pantomime précédente, le schème enjôleur qui sous-tend tous les aspects de la vie dans une société fondée sur la dépendance. La pantomime de la prostitution dramatise, nomme et emblématise simplement l'avilissement de la société. En même temps, faut-il le dire, le fait que le Neveu prostitue sa propre femme soulève des problèmes « moraux » poussant à de singulières réflexions, particulièrement pour quelqu'un qui, comme Diderot, croit fermement à la vertu. Finalement, l'« imitation » dans cette pantomime opère à deux niveaux : nous voyons non seulement le jeu de la femme, destiné à ses clients, mais aussi l'imitation de cette imitation par le Neveu. Il y a peut-être même un triple échafaudage, puisque les mots du texte (autre forme d'imitation) ajoutent un troisième niveau, grâce auquel nous pouvons apprécier les deux autres. Quant au reste, aucun passage ne combine les trois thèmes aussi puissamment, outrageusement, ou avec davantage de succès artistique. Même le narrateur, malgré la suggestion obligée d'un froncement de sourcils désapprouvateur, ne peut s'empêcher d'y trouver du plaisir⁴⁴.

Quant aux paroles finales, « Rira bien qui rira le dernier », elles sont, à n'en pas douter, ironiquement ambiguës. Comme pour la fin de *Candide*, on pourrait discuter leur signification jusqu'à la fin des temps. Mais n'y a-t-il pas du moins une forte indication que ce proverbe — conclusion parfaite de la satire parce qu'il laisse toutes les questions, y compris les questions musicales, en suspens — pourrait aussi suggérer, entre autres, une des seules vies futures ouvertes à des matérialistes tel Diderot, une vie future née des pouvoirs de la comédie et de l'art ? Quoi qu'il en soit, comme s'il confirmait cette indication prophétique, le rire de son dialogue est, aujourd'hui encore, après plusieurs siècles, plein de vie et de santé. On présume qu'il est destiné à durer au moins aussi longtemps que les prétendues larmes de Racine. Peut-être même un peu plus longtemps.

Walter E. REX

Université de Californie, Berkeley

(traduit de l'anglais par Renée MOREL)

44. Ce qui accuse le sens de finalité dans ces dernières pantomimes, c'est que leurs thèmes ont été présentés pour la première fois au début du texte, dans le Prologue. Le parasitisme du Neveu, point de départ de la description du narrateur, exemplifie d'emblée le thème de la dépendance sociale. La prostitution y figurait comme première métaphore du Prologue. Ainsi, dans les deux dernières pantomimes, on assiste non seulement à la pleine actualisation de ces thèmes, mais aussi à leur retour : la boucle est bouclée.